

## Rainer Hess

### FERNANDO NAMORA, *O RIO TRISTE*<sup>1</sup>

Im Mai 1988 konnte Fernando Namora, bereits todkrank, auf eine fünfzigjährige Tätigkeit als Schriftsteller zurückblicken. Das Jubiläum war Anlaß staatlicher Ehrung sowie nationaler und internationaler Würdigungen. Fernando Namora hatte sie wie kaum ein anderer verdient. Einmütig wurde die außergewöhnliche Persönlichkeit des Schriftstellers und des Menschen hervorgehoben. An dem Menschen bewunderte man seine Menschlichkeit, eine umfassende Bildung, die nicht zur eiteln Verbreitung von Wissen und Besserwissen verkommen war, sondern stets durchdachtes und denkendes Wissen, also Weisheit, erscheinen ließ. Diese seltene Eigenschaft machte Fernando Namora zum kritischen, aber nie nihilistischen Beobachter und Beschreiber der portugiesischen Gesellschaft seiner Zeit. Er war ein Moralist im französischen Wortsinn, wie er für einen Montaigne zutrifft, einen La Bruyère und La Rochefoucauld oder, in unseren Tagen, für "Alain". Viele Äußerungen Namoras zeugen davon, beispielsweise sein *Jornal sem Data* (1988) und dort jene Seiten, auf denen er seine gesellschaftskritische Haltung als Schriftsteller dargelegt hat (S. 219 ff.); dort spricht er auch von seinem Bedürfnis nach *sociabilidade*, nach menschlicher Gemeinschaft, die allen Beteiligten förderlich sein muß (S. 220). Das Interesse am Menschen bestimmt das literarische Gesamtwerk, trotz aller Veränderungen im Lauf der vielen Jahre. Und darin ist der Grund zu sehen, weswegen Fernando Namora der portugiesische Autor der unmittelbaren Gegenwart ist, dessen Werke am meisten gelesen und am häufigsten übersetzt werden.

Am Anfang stand er der literarischen Bewegung um die Studentenzeitschrift *Presença* nahe, wie er selbst bekannte, einfach deshalb, weil sie seinerzeit den einzigen Versuch literarischer Erneuerung in Portugal darstellte.<sup>2</sup> Die Bewegung, seit 1927 bis Ende der dreißiger Jahre von Coimbra ausgehend, zählt literarhistorisch zum sogenannten *Segundo Modernismo*; dieser vertrat die Autonomie der Kunst, eine Art *l'art pour l'art*, bei gleichzeitigem Avantgardismus ihrer Inhalte und Formen.<sup>3</sup> Namora selbst rechnete - mit Vorbehalt - seinen ersten Gedichtband *Relevos* und seinen ersten Roman *As Sete Partidas do Mundo* dazu;<sup>4</sup> beide Bücher erschie-

---

1 Die vorliegende Studie ist eine erheblich veränderte Fassung des Beitrags: R. Hess, "Brief-Essay über *O Rio Triste* von Fernando Namora", in: *Lusorama* 8, Frankfurt/Main 1988, S. 42-50, 171.

2 F. Namora, "Fernando Namora e os 'novos pouco sérios'", in: *Seara Nova* 734, Lisboa 1941, S. 285.

3 Vgl. H. Siepmann, *Die portugiesische Lyrik des Segundo Modernismo*, Frankfurt/Main 1977.

4 Vgl. Anm. 2.

nen 1938. Wichtiger und geradezu entscheidend für die weitere Laufbahn wurde seine Zuwendung zum Neorealismus, den er seit 1941 mitbegründet hatte und der die portugiesische Literatur der vierziger und fünfziger Jahre bestimmen sollte. Diese gesellschaftskritische portugiesische Variante der *littérature engagée* implizierte zwangsläufig nicht nur die literarische Opposition zum *Segundo Modernismo*, sondern auch die politische aller Couleur gegen das faschistische Salazar-Regime, das seinerseits mit repressiven Maßnahmen reagierte.<sup>5</sup> Auch Fernando Namora war ihnen ausgesetzt. Von seinen Beiträgen zum Neorealismus sollen die eindrucksvollen Erzählungen *Retalhos da Vida de Um Médico* erwähnt werden (1949, zweite Serie 1963). Hier verarbeitete Namora Erfahrungen aus seinen Jahren als Arzt auf dem rückständigen Land in kleinen Provinzstädten. Nicht weniger eindrucksvoll ist der andere Erzählband *Cidade Solitária* (1959), der gemäß dem Titel Formen der menschlichen Vereinsamung und Verkümmern vornehmlich in der Großstadt schildert. Bei aller kritischen gesellschaftlichen und psychologischen Analyse geht es Namora an erster Stelle um die Befindlichkeit des Menschen, um das *coeur humain*, wie Victor Hugo sagte,<sup>6</sup> um die Anteilnahme, ja Betroffenheit des Dichters. Das ist die wichtigste Konstante im Werk Namoras.

So ist auch der Roman *O Rio Triste* (1982) davon geprägt. Namora hat lange und intensiv an ihm gearbeitet. Das belegen briefliche Äußerungen aus den letzten Monaten vor seiner Beendigung. Die erste Version wurde am 1. November 1981 abgeschlossen. Dies schreibt Namora in einer Briefkarte. Dasselbe Datum steht am Schluß des Romans. In einem weiteren Brief vom 12. Dezember 1981 heißt es von dem Roman: "Terminei ontem mesmo a sua revisão. E acentua-se-me a ideia de que é o meu romance mais significativo. Tenho o maior empenho em vê-lo traduzido na Alemanha e onde for possível".<sup>7</sup> Die deutsche Übersetzung erschien einige Jahre später.<sup>8</sup> Die Briefe des Jahres 1981 vermögen zweierlei zu belegen: einmal Namoras Menschlichkeit, wie ich sagte, oder die *sociabilidade*, die ihm so wichtig ist, wie er selber sagt; denn obwohl er in jener Zeit durch den neuen Roman völlig in Anspruch genommen war, verzichtete er auf einen Teil der eigenen Interessen, um die Interessen anderer Menschen zu befriedigen. Zweitens erweisen sich die Briefe als Daten zum Entstehungsprozeß des Romans. Dazu noch einige Angaben, weil sie zur Literatur der Gegenwart nicht eben häufig gemacht werden. Entweder steht das geeignete Material nicht zur Verfügung, oder sie werden als Sache nur der literarhistorischen Forschung angesehen. Dagegen verhält es sich doch so, daß die Daten immer aufschlußreichen Einblick gewähren in den Vorgang der literarischen Schöp-

5 Einen Überblick über die theoretischen Schriften des Neorealismus bietet: C. Reis (ed.), *Textos Teóricos do Neo-realismo Português*, Lisboa 1981.

Siehe auch: H. Brückner, *Die soziale und psychologische Problematik im Werk Fernando Namoras*. Ein literatursoziologischer Beitrag zur Geschichte des portugiesischen Neo-Realismus. Diss. München 1972.

6 V. Hugo, Vorwort von 1824 zu den *Odes et ballades*.

7 Die Zitate stammen aus Briefen an den Verfasser, vgl. R. Hess, "Brief-Essay über *O Rio Triste* von Fernando Namora", in: *Lusorama* 8, Frankfurt/Main 1988, S. 42-50.

8 Fernando Namora, *Der traurige Fluß*. Aus dem Portugiesischen von Hans Erlwein, München: Bertelsmann, 1985.

fung. Im gegenwärtigen Fall belegen sie auch, daß der Roman keinesfalls rasch zu Papier gebracht wurde, sondern Ergebnis langjähriger Überlegung ist.

Die Hinweise zur Entstehung des Romans und Erklärungen zur Intention des Verfassers lassen sich, neben der Korrespondenz, den Interviews in dem Band *Encontros* entnehmen. Nun sind die Selbstdeutungen eines Autors oft unzureichend, dann im besonderen, wenn das literarische Werk Bedeutungsschichten aufweist, die dem Autor selbst nicht bewußt gewesen sind, von ihm also auch nicht intendiert worden sind, während der Leser mit seiner anders gearteten Einstellung sie erkennt oder glaubt erkennen zu können. Es geht um den seit Platon erörterten Umstand, daß ein und derselbe Text durch verschiedene Leser verschieden ausgelegt werden kann. Auch der erwähnte Montaigne beispielsweise schrieb darüber.<sup>9</sup> Das wohl bekannteste Beispiel bietet die *Einführung in den Zauberberg*, die Thomas Mann für amerikanische Studenten verfaßt hat (1939). Aber Fernando Namora selbst ist sich des problematischen Verhältnisses zwischen den Intentionen des Autors und den Leserreaktionen bewußt.<sup>10</sup> Trotz allem können die Selbstaussagen eines Autors beitragen zur Erhellung seines Werkes. Die betreffenden Stellen in den *Encontros* verweisen nicht immer zwingend auf den Roman *O Rio Triste*. Manche Aussage meint vielleicht ein anderes Buch Namoras. Wenn sie aber auch auf diesen Roman zutrifft, darf sie als Beleg für ihn in Anspruch genommen werden. Denn gleichartige Aussagen, die für verschiedene Werke gültig sind, verweisen ihrerseits auf strukturelle Eigenarten des Autors, auf seine schriftstellerische Mentalität.

Der erste Hinweis, soweit festzustellen, auf den Roman unter Nennung des Titels, stammt aus dem Jahr 1970. Namora spricht von einer genauen Planskizze, die vorliege, bemerkt aber dazu, daß er sich mit der Ausführung Zeit lassen wolle.<sup>11</sup> Mehrmals finden sich Erörterungen über das Schreiben und die Gattung des Romans,<sup>12</sup> wie sie auch in *O Rio Triste* wiederholt begegnen. Das Gleiche gilt für andere Themen dieses Romans, etwa Emigration<sup>13</sup> oder Pressewesen, wozu es im gleichen Interview heißt, daß bestimmte Presstexte als Montage in ein neues Buch aufgenommen werden sollen, was auf den Roman zutrifft.<sup>14</sup> Bedrückend sind die mehrfachen Erinnerungen an die Zeit des Salazar-Regimes, während der die Handlung des Romans spielt.<sup>15</sup> In demselben Interview heißt es mit Bezug auf die Zensur in jener Zeit, daß Gewalt Gegendruck hervorrufe. Namora drückt sich metaphorisch aus: "Quando uma represa detém um rio, as águas deste adquirem uma violência tensa e obscura ... Algum dia ... os homens decidirão do seu viver, sem que o pre-

9 Platon, *Phaidros*, 275 d-e; Montaigne, *Essais*, I, Kap. 24. Weitere Belege bei W. Raible, "Vom Text und seinen vielen Vätern oder: Hermeneutik als Korrelat der Schriftkultur", in: Assmann, A./J. Hardmeier (eds.), *Schrift und Gedächtnis*, München 1983.

10 F. Namora, *Jornal sem Data*, Venda Nova 1988, S. 196; vgl. ders., *Encontros*, Amadora 1981, S. 246.

11 *Encontros*, ed. cit., S. 120.

12 1975, *Encontros*, S. 164.

13 Z.B. 1977, *Encontros*, S. 188.

14 *Encontros*, S. 192.

15 Z.B. 1978, *Encontros*, S. 228 f.

conceito ou os dominadores os reduzam a coisas".<sup>16</sup> Auch diese Aussage läßt sich präzise auf den Roman beziehen. Dort liest man, wiederum bildlich ausgedrückt: "Um homem, mais cedo ou mais tarde, rebentaria com essa cadeia sufocante ou, então, sempre a iludira sem que ninguém suspeitasse como e porquê. Nem a família".<sup>17</sup> Das erstickende Gefängnis meint ebensosehr die monotone Routine des Alltagslebens. Darauf bezieht sich eine Bemerkung in den *Encontros*. Gefragt wurde nach *Resposta a Matilde*. Die Antwort lautet unter anderem:

O livro nasceu de um projecto literário que assentava numa intriga romanesca que poderíamos rotular de incomum. O tal quotidiano 'verídico' que, ainda que o seja, tem o seu quê de incómodo para os nossos hábitos organizados segundo modelos repetitivos e repressivos e que, por isso mesmo, evitamos trazer à boca da cena das vivências tidas como inverosímeis. Essa invulgaridade, ou convencionalmente assim considerada, permitia-me tratar o enredo segundo uma toada narrativa imprevista, fazendo do leitor meu cúmplice no comportamento das personagens e permitia-me, além disso, resgatar ou salientar a eloquência dessas situações, tanto no plano social como individual.<sup>18</sup>

Der Hinweis auf die ungewöhnliche Erzähltechnik kommt mehrmals vor, ohne daß ausdrücklich der Bezug zu *O Rio Triste* hergestellt wird. Doch auch auf ihn trifft die "arquitectura literária híbrida" zu, ebenso die "renovação oficial das minhas texturas romanescas" und "o incomum da vida quotidiana".<sup>19</sup> Das inhaltliche Merkmal sowie die diskontinuierliche und dazu hybride Erzähltechnik finden in dem Roman ihre extreme Steigerung.

Solche Selbstaussagen des Autors sind von den Lesern kaum geteilt worden. Die ersten Leser, die sich öffentlich zu äußern pflegen, tun dies im Rahmen der journalistischen Literaturkritik, zu deren Aufgaben die aktuelle Information über neuerschienene Bücher gehört. In romanischen Ländern ist zu berücksichtigen, daß dort, mehr als hierzulande, auch Universitätsprofessoren Literaturkritiken in Tageszeitungen schreiben, so daß journalistische und universitäre Literaturkritik oder Literaturkritik und Literaturwissenschaft zusammenfließen können. Als repräsentatives Urteil von portugiesischer Seite über den Roman darf das von David Mourão-Ferreira angesehen werden. Selber Universitätsprofessor und bedeutender Schriftsteller, nannte er *O Rio Triste* mit seiner inhaltlichen und erzähltechnischen Vielfalt einen *romance polifónico*.<sup>20</sup> Die deutsche Literaturkritik, soweit sie mir zugänglich geworden ist, hat die zahlreichen Facetten des Romans nicht aufgewiesen und konnte ihm daher nicht gerecht werden.<sup>21</sup> Das liegt wenigstens zum Teil daran, daß der

16 *Encontros*, S. 229-230.

17 F. Namora, *O Rio Triste*, Amadora 21982, S. 174.

18 Dezember 1980, *Encontros*, S. 246-247.

19 1977, *Encontros*, S. 194; Dezember 1980, *Encontros*, S. 235 und S. 254.

20 D. Mourão-Ferreira, "Um Romance Polifónico", in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano IV, n.º 137 (Lisboa, de 19 a 25 de Fevereiro de 1985), S. 4.

21 Der Verlag Bertelsmann hat mir auf Anfrage freundlicherweise die folgenden deutschsprachigen Buchbesprechungen zugeschickt: Karl Hopf, "Deformierende Diktatur", in: *Salzburger Nachrichten*, 2./3. November 1985; Hanspeter Brode, "Schrecklicher Mordfall am Tejo", in: *Die Rheinpfalz*, 19. November 1985; *Treffpunkt Bibliothek* 1/1986;

Verlag mit der deutschen Übersetzung eine "Besprechungs-Unterlage" an die Zeitungen und journalistischen Rezensenten verschickt hat. Gewiß war sie als gutgemeinte Information über einen hier nahezu unbekannten Autor gedacht, aber allzu viele Rezensenten (von den recht wenigen insgesamt) folgten allzu sehr der Verlagsvorgabe, statt sich ein unabhängiges Urteil zu bilden. Zumal der Hinweis auf den Titelbegriff des Flusses als vergangenes "Sinnbild der Ausfahrt, des Abenteuers und der Suche nach Erkenntnis" (Verlagsprospekt und Klappentext) wurde allzu einseitig mit den großen portugiesischen Entdeckungen im 15. und 16. Jahrhundert verbunden, so daß der Leser der entsprechenden Rezensionen meinen muß, Namora trauere dem verlorenen portugiesischen Weltreich nach. Nur zwei Rezensionen verdienen, hervorgehoben zu werden. In der einen macht Werner Herzog auf die universale Bedeutung der Aussagen aufmerksam; in der anderen unterstellt Jens Jessen dem Autor ein "verzweifelter Bemühen um den Glanz des Avantgardistischen", tadelt die verschlungene Erzähltechnik, die "nicht ohne Langeweile" sei, und spricht Namora "jedes psychologische Rüstzeug" ab.<sup>22</sup> Ein krasses Fehlurteil, das nur damit zu erklären ist, daß der Rezensent selbst mit einer Erzähltechnik nicht zurechtkommt, die es ermöglicht, auch feinste psychische Schwingungen in literarische Sprache zu übertragen. Avantgardistisch ist das schon lange nicht mehr, denn es gehört zum Bestand der großen internationalen Romanliteratur seit Beginn des 20. Jahrhunderts.

Noch einmal sei Fernando Namora zitiert: "estas alegorias", nannte er die Inhalte des Buches.<sup>23</sup> Was es damit auf sich habe, wurde bereits in der Literaturkritik gefragt.<sup>24</sup> Der Verfasser dieser Zeilen als weiterer Leser will eine Antwort versuchen. Denn der Begriff *alegorias* stellt eine Herausforderung an den Leser dar, er ist eine Rezeptionsvorgabe für ihn und teilweise Lenkung durch den Autor, wie andere Selbstaussagen zum Werk. Dagegen ist nichts einzuwenden, und so soll der Anregung Namoras nachgegangen werden. Der Begriff der Allegorie ist spätestens seit den verschiedenen mittelalterlichen Verfahren der Textauslegung einer der schwierigsten Begriffe. Das kann hier nicht dargelegt werden. Statt dessen möge die Definition im Wörterbuch vorläufig genügen: "Alegoria: Exposição de uma ideia, sob forma figurada. Obra artística ou literária, que representa uma coisa, para dar ideia

---

Werner Herzog, "Ein Mann verschwindet", in: *Frankfurter Rundschau*, 25. Februar 1986; Marina Ritter, "Unter Druck", in: *Saarbrücker Zeitung*, 21. März 1986; Hugo Loetscher, "In portugiesischen Buchhandlungen notiert", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30./31. März 1986; Peter Winterling, "Unter dem Regime des Mißtrauens", in: *Badische Zeitung*, Ostern 1986; Kuno Bärenbold, "Schreiben gegen das Vergessen", in: *Brettener Nachrichten*, 2. Mai 1986; Marina Ritter, "Bestandsaufnahme der portugiesischen Gesellschaft: *Der traurige Fluß*", in: *Kreiszeitung Böblingen*, 5. Mai 1986 (diese Rezension ist fast identisch mit der in der *Saarbrücker Zeitung* von derselben Verfasserin); Jens Jessen, "Die Schauernmärchen der Diktatur", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Mai 1986.

22 Nachweise in Anm. 21.

23 Aus dem Widmungstext im Exemplar für den Verfasser.

24 Nelly Novaes Coelho, "O Rio Triste: Romance Realista ou Alegórico?" in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano II, n.º 60 (Lisboa, de 7 a 20 de Junho de 1983), S. 24-25. Dieser Artikel ist mir erst verspätet zugänglich gewesen.

de outra".<sup>25</sup> Die Allegorie ist also ein Sinnbild, die bildhafte Darstellung eines Gedankens. Freilich braucht sie nicht in sich geschlossen und homogen zu sein; es können in einem Text fortlaufende Allegorien verschiedener Art auftreten. Im Roman kommt das Wort *alegoria* dreimal vor, wenn ich mich nicht täusche. An der ersten Stelle erlebt Teresa in Alpträumen "uma espécie de alegoria", die ihr die Gewißheit gibt, daß ihr Mann Rodrigo noch am Leben ist (S. 91).<sup>26</sup> An der zweiten Stelle meint die Allegorie eine Metapher (S. 116). Beide Stellen sind von ihrer Bildhaftigkeit her verständlich. Anders die dritte: Den Tod des Faria Gomes empfindet André Bernardes als unfaßbar und als eine "alegoria decadente" (S. 276). Hier ist die isolierte Deutung nicht möglich. Die Stelle erhält ihren Sinn im Kontext des ganzen Romans. Er ist ein schwieriges Buch wegen seiner inhaltlichen und formalen Komplexität, aber auch, weil die Wirklichkeit des Gesamtgeschehens wie einzelner Inhalte oder Themen im Verlauf der Erzählung wiederholt in Frage gestellt wird. Der Roman erschließt sich erst allmählich und nur dem geduldischen und aufmerksamen Leser.

Vordergründig handelt es sich um die Geschichte des Rodrigo dos Santos Abrantes, der eines Morgens das Haus zur Arbeitsstelle verläßt, dort nicht ankommt und nie wiederkehrt. Verbunden mit der Suche nach ihm ist die Aufhellung seiner Lebensumstände und der seiner Familie, der Ehefrau Teresa und der Tochter Cecília, und vieles mehr. Das Buch enthält Anteile des Kriminalromans, des Sozialromans, des politischen Romans, des psychologischen Romans, des Künstlerromans und des Eheromans. Die heterogenen Inhalte werden nicht linear und kontinuierlich erzählt, sondern in erzähltechnischen Brechungen dargestellt. Man hat es mit einer sorgfältigen Textmontage aus den Gattungen des Romans, des Briefes, des Tagebuchs, des Untersuchungsberichts, des mündlichen Erlebnisberichts und mit mehreren Arten des Zeitungsartikels zu tun. Dementsprechend wechselt der Sprachstil, der immer plastisch ist und stellenweise von greller Anschaulichkeit, ein neorealistisches Erbe, etwa bei der Beschreibung des toten Faria Gomes und des Selbstmords seiner Lebensgefährtin Bia (S. 253-254). Auch die Erzählperspektive wechselt. Sie ist personal und auktorial, besonders häufig kommt der fiktive Ich-Erzähler (André Bernardes) vor.<sup>27</sup> Dieser ist vom Autor oft nicht oder kaum zu unterscheiden, gewöhnlich nur dann, wenn der Autor interveniert, um die Erzählfäden kommentierend aufzugreifen oder auf Befunde hinzuweisen, was nicht ohne Ironie geschieht. Der literarhistorisch interessierte Leser fühlt sich an das Prinzip der "romantischen Ironie" erinnert, womit die literarästhetische Illusion durchbrochen und die Wirklichkeit oder Wahrscheinlichkeit des dargestellten Geschehens fraglich wird. Dazu tragen außerdem die Erzähltechniken der Erlebten Rede und ihrer Steigerung, des Inneren Monologs, bei, der zum Inneren Dialog werden kann, wie in den Visionen des

25 Cândido de Figueiredo, *Dicionário da Língua Portuguesa*, 14.<sup>a</sup> edição, Lisboa s.d., unter dem Wort "Alegoria".

Vgl. zur Allegorie ausführlicher: H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1963, S. 140-141; W. Helmich, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, Tübingen 1976, S. 1-18.

26 Die bloße Seitenzahl im Text hier und im folgenden bezieht sich auf die benutzte Ausgabe; vgl. Anm. 17.

27 Vgl. F.K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1981.

André, der sich Eigenart und Verhalten des vermißten Rodrigo vorstellt (S. 339 ff.). Dennoch fällt das Ganze nicht auseinander. Der Autor Namora oder der fiktive Ich-Erzähler André bindet die heterogenen Erzählelemente und die unsichere Wirklichkeit zusammen durch verknüpfende Rekapitulationen, durch Rückblenden und Vorausblicke. Die Vorausblicke sind, nach der gegebenen Situation, Anachronismen. Sie sind nicht historische Anachronismen, wonach Elemente der eigenen Zeit in Geschehen der Vergangenheit verlegt werden, sie sind futurische Anachronismen: Kommendes Geschehen, das tatsächlich eingetreten ist, wie die Revolution von 1974, wird in der viel früher liegenden Erzählgegenwart ausgesagt; das vollzogene Ereignis der Revolution wird am Ende des Buches ausdrücklich berührt. Dieses Verfahren der "Vorankündigung zukünftiger ... Ereignisse" (Helmich) heißt in der allegorischen Schriftdeutung des Mittelalters *sensus anagogicus*. Derart wird der futurische Anachronismus ein inhaltliches und formales Bindeelement. Der Gesamtbindung dient schließlich die zyklische Anlage des Romans: Der morgendliche Beginn eines monotonen Arbeitstages gilt für Rodrigo und Teresa am Anfang des Buches genauso wie für André und Dorita gegen Ende. Somit stehen beide Paare, wenigstens hinreichend, in einem Verhältnis der Ähnlichkeit, das ebenfalls ein Merkmal der Allegorie ausmacht (Lausberg).

Die inhaltliche und formale Heterogenität ist laut Namora begründet durch die Sicht des Autors auf die Gesellschaft, in der er lebt und die er auf seine Weise erlebt. In einem Interview erläuterte Fernando Namora,

... que as características de um texto, incluindo as formais, estão ligadas à situação concreta oferecida ao escritor pela sociedade em que vive. A estrutura de uma obra, aliás, só poderá ser entendida, isto é, descodificada, em função da perspectiva em que o autor se achou inscrito. Por outras palavras: o dado histórico é o impulso que põe a obra em marcha.<sup>28</sup>

Die historische Situation im Roman ist klar. Da ist zuerst die Datierung des Geschehens um Rodrigo vom 14. November 1965 bis zum 25. November des gleichen Jahres. Der erste Satz des Romans lautet: "No dia 14 de Novembro de 1965, nesta cidade de Lisboa, um homem saiu cedo de casa e já não voltou". Mit diesem Satz scheint Namora unter das Verdikt von Paul Valéry zu fallen, der gegenüber dem Begründer des französischen Surrealismus, André Breton, versichert haben soll, er würde niemals einen Roman mit dem Satz beginnen: "La marquise sortit à cinq heures".<sup>29</sup> Das Beispiel meint die Verurteilung des literarischen Realismus und Naturalismus mit seinem Anspruch der objektiven Dokumentation sozialer Zustände. Beide fordern, auf je eigene Weise, die reine Kunst. Bei Namora betrifft die exakte Datierung nur den Kern des erzählten Zeitraums. Schon innerhalb dieser Zeit läßt sich keine genaue Chronologie feststellen. Außerdem reicht die erzählte Zeit insgesamt zurück auf einen unbestimmten Zeitpunkt vor dem Zweiten Weltkrieg, und sie weist über die Revolution vom 25. April 1974 hinaus. Solche Zeitverhältnisse widersprechen den Prinzipien des realistischen Romans. Sie gemahnen an *Ulysses* (1922) von James Joyce, wo der Leser die Gesamtzeit der Handlung nicht klar zu er-

28 März 1978, *Encontros*, S. 208.

29 A. Breton, "Manifeste du surréalisme" (1924), in: ders., *Manifestes du surréalisme*, édition complète, Paris 1972, S. 18.

fassen vermag; dennoch ist eine genaue Datierung im Erzählstrom versteckt: Das Geschehen beginnt an einem Donnerstag, 16. Juni 1904, 8 Uhr, und endet am Morgen des nächsten Tages gegen 3 Uhr.<sup>30</sup> Bei Joyce und bei Namora suggerieren die Datierungen nur einen scheinbaren Realismus. Daran ändert auch nichts die *Nota* am Ende des Romans von Namora, in welcher er betont, er habe verschiedenes Pressematerial verwendet, aber abgeändert, um Befunde der Zeitgeschichte wirklichkeitstreu zu dokumentieren. In der Tat findet man in dem Buch zahlreiche Realien im einzelnen ohne literarischen Realismus im ganzen. Die reale historische Situation betrifft hauptsächlich die Zeit des Salazar-Regimes. Es wird nie offen thematisiert, sondern es erscheint in zahlreichen einzelnen Bemerkungen und Anspielungen. So entsteht das Gesamtbild eines Polizeistaates, den die PIDE überwacht (Policia Internacional e de Defesa do Estado). Die polizeiliche Befragung kommt Teresa vor, als hätte sie sich bis in ihr Innerstes entblößen müssen. Auch von blutigem Aufruhr ist die Rede. Prompt werden Rodrigues Verschwinden von der Presse politische Motive unterstellt. Ein Sensationsjournalismus hat sich des Falles bemächtigt, der sonst die *faits divers* ausschlächtet, die vermischten Nachrichten, meist mit kriminell-em Schlag. Wer die tatsächlichen Zustände und Ereignisse erfahren will, muß zwischen den Zeilen zu lesen verstehen (S. 168). Das soziale Elend des Regimes belegt die illegale Auswanderung über Spanien nach Frankreich, wobei die Betroffenen fortwährend den schlimmsten Entbehrungen und der Ausbeutung durch Fremde und Landsleute ausgesetzt sind. Das politische Elend ist der afrikanische Kolonialkrieg in Angola, der ebenso sinnlos wie grausam geführt wird.

Wenn der Leser weiß, daß sich Fernando Namora in Opposition zu dieser Diktatur befand, und somit die "perspectiva" des Autors kennt, ist, nach Namora, die Voraussetzung für die Dekodierung einer Werkstruktur gegeben. Hinzu kommen die zahlreichen expliziten Hinweise auf die politischen Zustände. Lausberg nennt "entschlüsselnde Signale" als Bestandteile der gemischten, das heißt: nicht hermetisch verschlossenen, Allegorie. Ihre mögliche Interpretation lautet: Die Privatgeschichte des Rodrigo, die den Roman wie ein "roter Faden" durchzieht, ergibt den wörtlichen oder historischen Sinn, nach schon mittelalterlicher Terminologie. Die elf Tage im Portugal des Jahres 1965 sind Momentaufnahmen und wie in Zeitlupe dargestellt (S. 241). Da nun Rodrigues Geschichte in die historischen Ereignisse nicht nur eingebettet, sondern mit ihnen verwoben ist, wird eine Ausweitung der Sinndeutung durch Verallgemeinerung möglich, also ein allegorischer Sinn. Rodrigo, der einzelne, repräsentiert das Scheitern vieler in Portugal, der "milhões de Rodrigues" (S. 344). Die heterogene Form des Romans bildet eine Homologie zu den eben solchen Inhalten und umgekehrt, und beide sind literarischer Ausdruck der "situação concreta", wie sie der Autor erlebt hat. Aus dem Buch mit all seinen negativen "Helden" sprechen Angst, Verzweiflung, Unsicherheit, Mißtrauen, Entmutigung - Merkmale, welche die Diktatur durch ihre inneren und äußeren Zwänge den Menschen eingeprägt hat. Es sind Merkmale, über die der Ich-Erzähler André Bernardes reflektiert, selbst ein zweifelnder Schriftsteller ohne festen geistigen Halt, veranlaßt durch Faria Gomes (S. 33). Der Selbstmord dieser Gestalt wird folgerichtig eine "alegoria decadente" genannt (S. 276), denn er kann aufgefaßt werden als Sinnbild

---

30 Nach J. Drews, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, Bd. XI, 1973, unter dem Stichwort "Ulysses", S. 9714 b.



des gesellschaftlichen Ruins. Angesichts der Zustände darf wieder an den Neo-realismus erinnert werden, der in nicht unerheblicher Weise marxistisch beeinflusst war. Nach Karl Marx bestimmt das gesellschaftliche Sein das Bewußtsein der Menschen, nicht umgekehrt.<sup>31</sup> So ist auch der Versuch des Rodrigo, aus der Zwangsgesellschaft auszubrechen, zum Scheitern verurteilt. Rodrigo kommt um - vielleicht. Der Autor gibt keine eindeutige Antwort. Der pessimistische Roman läßt dem Leser die kleine Hoffnung, die Teresa hegt. Er ist eine Allegorie auf die Verheerungen jeder politischen Diktatur.

Die Eigenarten des Buches legen eine weitere allegorische Erklärung nahe. Mit ihr wird die politische Allegorie zur moralistischen oder sozialkritischen Allegorie. Auch hierfür finden sich zahlreiche dekodierende Signale. Es geht um die Verfassung des Menschen in der heutigen technisierten und bürokratisierten Welt, die ihm normierte Verhaltensweisen aufzwingt. Der Druck der Routine macht Rodrigo zu einem "Durchschnittslissaboner" (S. 168-169), aber er wirkt sich auch auf seine Ehe aus und auf das menschliche Zusammenleben überhaupt. So beklagt André seine "incomunicação" (S. 231). Keine der persönlichen Beziehungen ist im Grunde in Ordnung. Zur Erklärung kann wieder das Marxsche Diktum herangezogen werden. Freilich hebt Namora ein individualistisches Moment hervor, wo er von dem wachsenden Gegendruck schreibt, der dazu treibe, aus dem vorbestimmten gesellschaftlichen Sein des Durchschnittslebens auszubrechen: "Naquela quase desafiadora placidez, em que tudo, por dentro, parece arrumado, há uma temível necessidade de abalo, de recusa ao viver medíocre" (S. 288). Aber gelingt der Ausbruch aus dem "ciclo inalterável e tedioso" (S. 174)? Zwar ist Rodrigo verschwunden, es bleibt jedoch offen, ob er der anonymen Diktatur gesellschaftlicher Institutionen - der Uhr, den Arbeitsbedingungen, dem Alltag, der Ehe, eben: aller Routine - auch entkommen ist. Namora, der skeptische Autor, hat seinem Buch einen moralistischen oder sozialkritischen Sinn von universaler Tragweite verliehen.

Aus dem moralistischen Sinn läßt sich eine dritte Allegorie herleiten. Die sozialen Bedingungen wecken das Bedürfnis nach einem authentischen Leben. Marta schreibt so aus Paris an ihren Freund André (S.227-228). Sie meint die Verlogenheit ihrer Ehe. Außerdem meint sie die Lebensführung überhaupt, die wie ein Abszeß ist, der nicht platzen will; sie sehnt sich nach Freiheit von Unterdrückung und Erstickung. André empfindet ähnlich, wenn er sie wegen ihrer Gefühlsausbrüche eine Romantikerin nennt und sich ebenfalls als einen Romantiker bezeichnet (S. 230). Er spricht damit eine utopische Komponente des persönlichen Verhaltens an. Dieses wird nicht mehr aus sozialem oder politischem Determinismus erklärbar, sondern es geht um die philosophische Erkenntnis des existentiellen Determinismus. Der Ich-Erzähler André empfindet nach einem Besuch bei Faria Gomes die unheilvolle Absurdität der Situation; von Faria Gomes denkt er: "Este Faria Gomes é uma fraude: o outro, o autêntico, acabou já" (S. 17-18). Utopisch erscheint der Drang nach Befreiung deshalb, weil es weder Marta noch irgendeiner anderen Person des Romans gelingt, die Freiheit eines authentischen Lebens zu verwirklichen. Auch im Hinblick auf Rodrigo bleibt dies unbekannt und somit zweifelhaft. Die existentielle Allegorie

---

31 Marx hat dies öfter geäußert, z.B. *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1859), Erstes Heft, Vorwort.

bleibt ein Wunschtraum, wie ihn André träumt, wenn er sich die Beweggründe für das Verhalten Rodrigos vorzustellen versucht: "Estou a ver-te, Rodrigo" (S. 339 ff.).

Eine vierte Allegorie erfaßt Fragen des Schreibens, der literarischen Schöpfung, ihrer Eigenart und Wirkung. Sie wird im wesentlichen durch André Bernardes vertreten, häufig in Zusammenhang mit Faria Gomes, auch er Schriftsteller. André läßt sich außerdem und wenigstens zu einem guten Teil mit Rodrigo und dem Autor Namora wenn nicht identifizieren, so doch aufs engste verbinden. Die Verbindung der drei erzeugt wieder das Merkmal allegorischer Ähnlichkeit. André leidet seit Jahren an einer schöpferischen Krise. Hat er eine Idee, die ihn begeistert, versagt er, nachdem er ihre Verwirklichung überdies lange hinausgeschoben hat, vor "o deserto branco do papel" (S. 280-281). Der portugiesische Ausdruck erinnert an zwei Verse aus dem bekannten Gedicht *Brise Marine* (1865) von Stéphane Mallarmé: "... ni la clarté de ma lampe/Sur le vide papier que la blancheur défend ...". Anders als das lyrische Ich bei Mallarmé denkt der André Namoras nicht an Flucht aus dem Alltag. Der Widerstand des Schreibens führt zu Frustrationen, Apathie, Selbstverachtung und Einsamkeit (S. 233-234). André ist unentschlossen, ziellos. Er fühlt sich wie im Wartesaal eines Bahnhofs, ohne zu wissen, wann der Zug kommt und wohin er fährt. Die katastrophalen Auswirkungen des Salazar-Regimes hat er verinnerlicht, die Erlebnisse mit Faria Gomes haben ihn beeindruckt, aber es fehlt ihm an Kraft, die den schöpferischen Impuls auslöst (S. 33). Er weiß, daß ein Schriftsteller in gewisser Hinsicht ein geliehenes Leben führt (das also auch von existentieller Inauthentizität ist), denn er beobachtet, hört, erlebt andere Menschen und andere Dinge, was alles im literarischen Akt seine veränderte Kristallisation erfährt (S. 147-148; vgl. 159-160). Das denkt André, demgemäß verhält er sich. Ungleich eindringlicher als Polizei und Journalisten versucht er durch verschiedene Bemühungen, die Hintergründe für Rodrigos plötzliches Verschwinden auszuforschen. André ist die eigentliche Schlüsselfigur und Hauptgestalt des Romans, nicht Rodrigo, der mehr durch André als durch andere Personen gegenwärtig bleibt und daher seinerseits eine Art geliehenes Leben besitzt. Die Nachforschungen Andrés haben keinen Erfolg. Er wird zusätzlich entmutigt durch die zynische Feststellung von Faria Gomes, daß die oppositionelle Literatur gegen die Diktatur nichts ausrichte (S. 195-196). Als sich André einmal verzweifelt Mut zum literarischen Akt gemacht hat, fällt ihm Rodrigo ein, und er fragt sich, ob er dessen Geschichte nur erfunden habe (S. 283-284). Dasselbe fragt er sich nach Anhören des angolanischen Kriegsberichts von Mariano Reis (S. 330). An anderer Stelle liest man anläßlich der Briefe Cecílias: "Tudo na cabeça dele, dia a dia confundindo a realidade com a invenção" (S. 263). Es ist nicht auszumachen, ob der Satz und die nachfolgende Passage dem auktorialen Erzähler Namora oder André anzurechnen sind. Die literarische Darstellungstechnik vollzieht die Aussage des zitierten Satzes: Wirklichkeit und Erfindung verschwimmen. Das gilt für André wie für die Inhalte des ganzen Romans. Am Beispiel des André werden Fragen gestellt und Probleme erörtert, welche die fiktive Gestalt nicht allein angehen. Wie der mögliche Bezug auf Mallarmé andeutet, können sie alle schöpferischen Menschen betreffen. Der Schriftsteller André erscheint als die personifizierte Allegorie des gescheiterten Künstlers.

Der Roman besteht aus einer Fülle unwirklicher Wirklichkeiten. Nichts steht fest, an nichts kann sich der Leser zuverlässig halten. Das macht die Schwierigkeit der Lektüre aus und das Buch zu einem proteischen Roman. Er wandelt ständig

seine Gestalt, weil die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie zerfließen. Typisch ist die oben erwähnte Phantasie Andrés gegen Ende des Buches. Aber schon in den ersten Zeilen wird die nachfolgende Erzählung als ein "fantasiar" bezeichnet (S. 7). Das sind zusätzliche Kennzeichen zyklischer Komposition. Es nimmt nicht wunder, daß das Element "Wasser" als "vielleicht bestes Definitionsmerkmal" des Romans herangezogen worden ist, weil dieser wie jenes ständig seine Form wechselt, je nach Gefäß, ohne daß sich die Substanz ändere.<sup>32</sup> In der Tat ist das Buch so reich an Befunden, daß der Leser glaubt, immer neue "alegorias" in ihm entdecken zu können, gemäß der jeweiligen Perspektive, die er selbst einnimmt. Nur ein Merkmal soll noch geprüft werden, weil es den ersten Kontakt des Lesers mit dem Buch darstellt. Das ist sein Titel: *O Rio Triste*. Er enthält eine anthropomorphe Bestimmung, denn wohl nur Menschen können recht eigentlich traurig sein. Innerhalb des Romans wird der Fluß zwar ziemlich häufig, meist aber nur kurz erwähnt. Die Erwähnungen haben die Funktion von strukturierenden Signalen. Beim ersten Mal heißt es: "O Tejo, ao fundo, numa pardacenta imobilidade de expectativa" (S. 8). Der elliptische Satz kann als Vorverweis auf kommende Ereignisse gelesen werden: Der Fluß, "in dunkelgrauer, erwartungsvoller Starre", wie die deutsche Übersetzung lautet,<sup>33</sup> wartet auf seine Opfer. In einer späteren, kleinen Digression werden über den ebenso majestätisch-breiten wie unbeständigen Fluß Assoziationen mitgeteilt, die er weckt, darunter: "frémido da distância ou presságio de odisseias", "instável bulício das suas margens, vidas quase em pânico" (S. 267). Sie wurden ausgelöst, als man einen Leichnam aus dem Fluß barg, vielleicht Rodrigo. An einer dritten Stelle gleicht der Fluß einem Tier: "parecia o dorso de um verme a mover-se, a noite escurecia-o, numa surda cumplicidade" (S. 299). Das scheint ein Widerspruch zum Romantitel zu sein, denn dort wurde dem Fluß eine menschliche Eigenschaft zugesprochen. Vielleicht ein Lapsus des Autors, oder eher Indiz dafür, daß Namora eben keinen realistischen Roman schreiben wollte. In jedem Fall wird der Fluß als allegorische "Personifikation" aufgefaßt. Wichtiger als ein möglicher Lapsus ist, daß das bedrohliche Bild im Zusammenhang mit einem Truppentransporter steht, der vom Tejo Soldaten nach Afrika bringen wird. Ein Soldat fragt sich nach dem Sinn: Töten und selber sterben, wo er noch nicht weiß, was leben ist. An einer anderen, pessimistischen Stelle heißt es, ohne daß der Fluß ausdrücklich genannt würde: "o orgulho gastou-se todo nas caravelas e vai ficar de rastos depois desta miragem africana" (S. 357). Es ist die einzige Stelle, an der die stolzen Entdeckungsfahrten der Karavellen, die in der Vergangenheit vom Tejo ausliefen, mit dem Kolonialkrieg der Gegenwart verbunden werden. Aber weder diese Stelle noch die zuvor zitierte berechtigen dazu, den Roman und seinen Titel auf das Thema vergangener Größe und gegenwärtiger Ohnmacht festzulegen. Einer solchen Fixierung widerspricht das ganze Buch. Andererseits ist offenkundig, daß der Titel nicht für sich spricht. Er verlangt nach Interpretation.

32 A. Tabucchi, "Namora", in: *Jornal de Letras e Ideias*, ano IX, n.º 354 (Lisboa, de 18 a 24 de Abril de 1989), S. 32.

33 Vgl. Anm. 8, S. 6.

Der Fluß hat von altersher im Volksglauben und in den Religionen eine besondere Bedeutung besessen:<sup>34</sup> als geweihte Grenze, deren unbefugtes Überschreiten Unheil nach sich zog, oder als Allegorie für Zeit und Vergänglichkeit sowie für stete Erneuerung. Dem Philosophen wird Heraklit einfallen, dem der Satz "Alles fließt" zugeschrieben wird, der Literaturhistoriker mag an die berühmten spanischen *coplas* auf den Tod seines Vaters von Jorge Manrique denken (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts); dort heißt es in der dritten Strophe:

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
qu'es el morir.

Aus dem Bereich der portugiesischen Literatur sei Frei Heitor Pinto angeführt; in dessen nach und nach erschienener *Imagem da Vida Cristã* (1563-1572) liest man am Ende eines seiner typischen, langen Vergleiche: "... até enfim imos dar connosco no mar da morte, onde os rios de nossas vidas, assim grandes como pequenos, se vão acabar e consumir".<sup>35</sup> Flüsse als Allegorien für das menschliche Leben, das im Meer des Todes endet: Derart eindeutig ist die Allegorie im Roman von Fernando Namora nicht, genauso wenig wie etwa in dem großen Gedicht *Le Bateau ivre*, das Arthur Rimbaud 1871 schrieb, oder wie bei Fernando Pessoa, der sich häufiger mittels der Flußallegorie ausdrückt. Jedoch können alle diese Autoren in deren literarischer Tradition gesehen werden, zu der sie je persönliche Varianten geschrieben haben. Der Fluß Tejo, einige Kilometer westlich von Lissabon in den Atlantik mündend, trennt, seeartig erweitert, die portugiesische Hauptstadt auf dem Nordufer von den Orten Barreiro und Cacilhas am südlichen Ufer. Diese beiden Orte spielen eine gewisse Rolle in dem Roman, wo es um die Frage geht, welche Fähre Rodrigo benutzt hat: die nach Barreiro oder die andere nach Cacilhas (daher *cacilheiro* für das entsprechende Fährboot). Der Tejo ist ein zentraler Ort. Auf ihm begegneten sich bei der Überfahrt Rodrigo und Teresa zum ersten Mal (André: "o vosso rio", S. 360), in ihm soll Rodrigo verschwunden sein, und an seinem Ufer sollen Teile von dessen Bekleidung, auch er selber - wer weiß? - gefunden worden sein. Die Attribute, die dem Fluß im Roman beigegeben werden, sind alle negativ. Die Negativität ist enthalten im Bedeutungsumfang des portugiesischen Wortes *triste*. Es meint nicht nur "traurig", was im Deutschen Schwermut assoziiert, sondern zusätzlich: "infeliz, lastimoso, lúgubre, deprimido, insignificante".<sup>36</sup> Diese semantische Fülle der Konnotationen kann die deutsche Übersetzung "traurig" nicht wiedergeben. Der portugiesische Bedeutungsumfang des Titeladjektivs, dazu die Flußallegorie, lassen sich auf die Themen des Buches anwenden. Das Verhältnis zwischen Rodrigo und Teresa kennzeichnet, vieldeutig, folglich allegorisch, ein "amor triste" (S. 60) und ein "beijo triste" (S. 61). Setzt man den Fluß, gemäß der literarischen Tradition, für den Verlauf des menschlichen Lebens, dann hat man es bei jeder Romanfigur mit

34 Vgl. *Herder Lexikon Symbole*, bearbeitet von Marianne Oesterreicher-Mollwo, Freiburg/Br. 41978, unter "Fluß"; Horst S. und Ingrid Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen 1987, unter "Grenze" 4.

35 Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã*, ed. P.ª M. Alves Correia, 4 Bde., Lisboa 1952-1958, Bd. I, 1952, S. 113 (= "Diálogo da Religião", Kap. IV).

36 Vgl. Anm. 25, unter "Triste".

der Düsternis eines unerfüllten Lebens zu tun, das außerdem stagniert, entsprechend der Trägheit und Starre des Flusses, wie er im Roman geschildert wird. Seine "Traurigkeit" hat etwas Bedrohliches und kann auf die Allegorie der politischen Unterdrückung des Menschen verweisen. Hinsichtlich der zweiten Allegorie, der moralistischen oder sozialkritischen, symbolisiert der "traurige Fluß" die Monotonie und routinierte Trägheit des Lebenslaufes in der Alltagswelt, die dem Menschen die Freiheit der Selbstbestimmung nimmt. Daraus folgt die existentielle Allegorie und die des gescheiterten Künstlers. Der Versuch Rodrigos, der existentiellen Inauthentizität zu entkommen, mißlingt; der Fluß des "traurigen" Lebens gewährt keine Freiheit, er behält den Menschen - vielleicht. Auch der Schriftsteller André scheitert an dem "Lebensfluß", wie alle anderen.

Stagnation und Verfall bilden die gemeinsamen Bedeutungsdominanten der Romanthemen, bezogen zuerst auf Portugal. Gleichartig äußerte Namora brieflich: "Não creio muito num crescer de interesse, fora de portas, pela cultura portuguesa. A cultura, infelizmente, vai pela mão da influência económica e política - e Portugal é um país decadente".<sup>37</sup> Der Satz erneuert die alte Erfahrung, daß Kultur von wirtschaftlicher und politischer Vormacht abhängig ist. Darauf kommt es jetzt nicht an. Brief und Roman wurden nach der demokratischen Revolution von 1974 geschrieben. Aber es wäre unsinnig, annehmen zu wollen, Namora bedauere den Sturz der Salazar-Diktatur und habe kein rechtes Vertrauen in die damals noch labile Demokratie, was mancher andere Romancier vorgebracht hat. Die "konkrete Situation" des Regimes hatte Namora allzu schmerzlich erlebt. Davon zeugt der Roman zur Genüge. Der Pessimismus in Roman und Brief beruht auf Namoras allgemeiner Erkenntnis des Landes in Gegenwart und Vergangenheit. Anders jedoch als in der Briefstelle, der manche, mehr verhaltene, Aussage in den Interviews hinzugefügt werden kann, scheint die Gesamttenenz des Romans zu verlaufen. Weil Namora die Frage nach der Wirklichkeit des Romangeschehens wiederholt stellt und offen läßt, scheint ein Rest Hoffnung zu bleiben. Fernando Namora hat einen pessimistischen Roman der versteckten Hoffnung geschrieben.

Den Roman nannte Namora "estas alegorias". Daß *O Rio Triste* nicht einfach portugiesische Lebensbedingungen analysiert, wie es Sache eines realistischen Romans wäre, sondern als mehrdeutige Allegorie gelesen werden muß, als eine Verknüpfung halboffener Allegorien, ist unzweifelhaft. Anders, nur wörtlich gelesen, ergäben viele Aussagen und Schilderungen keinen Sinn. Dem Urteil des Autors kann der Leser in diesem Fall zustimmen. Am Beispiel Portugals unter der Diktatur Salazars mit ihren zerstörerischen Folgen für die Menschen, die sie durchleben mußten, hat Namora ein Sinnbild für die Befindlichkeit des modernen Menschen geschaffen. Das "Ungewöhnliche im Alltag des Lebens" tritt dadurch hervor, daß die vielfachen Zwänge den Menschen irgendwann zum Versuch des Ausbruchs drängen, in Gedanken oder durch die Tat, damit er zu sich selber finden und ohne die Not der Anpassung und Heuchelei mit anderen zusammenleben kann. Die *conditio humana*, die Bedingtheit des Menschen, wird zur *condicio humana* in einem ursprünglichen Wortsinn. Namora hat über Erfahrungen mit einer Zeit geschrieben, die das Existentielle Zeitalter genannt werden kann. Beginnend im 19. Jahrhundert bei einem Kierkegaard oder Schopenhauer, wurde kaum je zuvor so nachdrücklich

37 An den Verfasser, 12. Dezember 1981.

und nie so häufig nach Wesen und Sinn des menschlichen Daseins gefragt wie im 20. Jahrhundert.

Ohne Zweifel, noch einmal, Namora hat zur Beschreibung der existentiellen Situation des Menschen eindrucksvoll beigetragen. Ihr zuzufolge ist das Buch verwirrend, jedoch nicht verworren, wie in der Literaturkritik unterstellt wurde. Namora gelang, was er von jedem Schriftsteller forderte:

O escritor, ou possui finíssimas antenas em infatigável vibração, que lhe permitem captar silentes aragens e os ciclones rugidores, ou iludiu-se na sua vocação.<sup>38</sup>

Auch jenes briefliche Selbsturteil bleibt gültig: Fernando Namora hat mit *O Rio Triste* seinen "romance mais significativo" geschaffen. Die Bewertung besagt nicht ohne weiteres, daß er auch sein wichtigstes Buch vollendet hat. Auf jeden Fall bleibt es der an Bedeutung tiefste Roman.

---

38 *Jornal sem Data*, S. 220.